

ELEMENTOS CARNAVALESCOS EN *EL QUIJOTE*  
DEL CARNAVAL AL LIBRO Y DEL LIBRO AL CARNAVAL

Jorge Fernández Gonzalo  
Universidad Complutense de Madrid

### 1. Introducción

El objetivo del presente artículo pasa por abordar los motivos carnaavalescos que aparecen en la inmortal obra de Cervantes *El Quijote*, tanto en la primera parte de 1605 como en la continuación de 1615<sup>1</sup>. Para ello, y de la mano de las teorías bajtinianas<sup>2</sup>, hacemos uso de una visión antropológica del concepto de *carnaval* como rito clave en el folklore de la cultura europea. Por otro lado, merecerá también nuestra atención la pronta acogida en ceremonias carnaavalescas del siglo XVII que tuvieron los personajes de la genial novela cervantina.

Nuestro artículo, que no pretende ser más que una aproximación de cara a una posible labor más detallada, se divide en tres secciones que nos permitan acceder a la obra desde los presupuestos teóricos bajtinianos. En un primer apartado analizamos la génesis carnaavalesca de la producción cervantina, en el segundo el uso de disfraces y máscaras a través de sus páginas, y por último la importancia de los personajes fuera del libro y dentro del espacio real reservado a lo carnaavalesco durante la España del siglo XVII y otras colonias españolas. Para dar los primeros pasos contamos con las bases marcadas por Mijail Bajtín sobre los componentes del carnaval:<sup>3</sup>

- 1- Formas y rituales del espectáculo.
- 2- Obras cómicas verbales (parodias).
- 3- Diversas fórmulas de vocabulario familiar y grosero.

<sup>1</sup> Seguimos la edición de la RAE con motivo del IV centenario (Madrid, Alfaguara, 2005), aunque para su rápida consulta en cualquier otra edición la mayor parte de las referencias se consignarán por volumen (I ó II) y capítulo. La referencia a la aventura de los molinos, por ejemplo, aparecerá como: I, 8.

<sup>2</sup> Nos referimos al volumen de Mijail Bajtín, *La cultura popular en la Edad Media y Renacimiento*, Barcelona, Barral, 1974.

<sup>3</sup> Bajtín, *Op. cit.*, p. 10.

De los tres puntos citados por Bajtin, nuestro artículo prestará especial atención al primero y en gran medida al segundo, y delegaremos el estudio de fórmulas lingüísticas a un futuro trabajo más exhaustivo y de mayor alcance. Para no salirnos del marco teórico que hemos delimitado, en necesario hacer hincapié en las parodias y ritos que se suceden en la obra cervantina desde la perspectiva de la subversión satírica del festejo. No nos detendremos, pues, y por motivos de extensión, en un estudio de *lo grotesco*, principal manifestación de la cultura carnavalesca según el libro de Bajtin, a pesar de que la figura de Sancho se presta a una interpretación “pantagruélica” como en ocasiones se ha querido ver<sup>4</sup>.

Sobre la significación de lo carnavalesco es necesario señalar la importancia social que lo determina como un fenómeno transgresivo con respecto a la sociedad de control en donde surge:

Sabido es que el carnaval (o dicho con voces más antiguas *Carnal*, *Antruejo* o *Carnestolendas*) representó en la Edad Media y el Renacimiento la forma más auténtica y duradera de los festejos populares, durante los cuales el pueblo, gracias a máscaras y disfraces, podía explayarse, desahogarse sin trabas. El Carnaval, fiesta pagana y *primaveral* de renovación del hombre y de la Naturaleza, significaba alegría y jolgorio, comidas y bebidas abundantes, recrudescimiento de la actividad sexual, participación colectiva en las festividades que suprimían las constricciones impuestas por las normas y la jerarquía. Por sus características, la fiesta carnavalesca se oponía a las manifestaciones festivas oficiales, de rígida y pesada organización, expresión de la cultura de los grupos dominantes. Al lado del mundo oficial, inmutable y serio, había un segundo mundo, una segunda vida del pueblo, basada en el principio de la risa liberadora, que hacía desaparecer transitoriamente la alienación del individuo. Frente a la cultura oficial y culta había una cultura cómica cuyo núcleo era el Carnaval o mejor dicho las fiestas carnavalescas (además del Carnaval propiamente dicho, las diversas fiestas de los locos, la *fiesta del asno*, etc.).<sup>5</sup>

El espíritu popular que se esconde tras *El Quijote* no puede ocultar su inclinación al festejo, a las formas de desahogo paródico y el juego

<sup>4</sup> Principalmente por la contraposición física que forma con respecto a la *sequedad de carnes* de su amo; aún así, Sancho pasa bastante hambre en la novela y no son muchas las ocasiones que tiene para comer, no como les ocurría a los gigantes rabelaisianos.

<sup>5</sup> En Augustin Redondo, *Otra manera de leer el Quijote*, Madrid, Castalia, 1997, p. 192.

constante de veladuras, máscaras, dobles sentidos y recursos que permiten romper con esa dimensión alienante del individuo, como señala Redondo. Pero lo carnavalesco en la obra es mucho más profundo que un mero juego de superficies que representan la fiesta y la disipación ociosa, sino que, como pretendemos mostrar en estas páginas, podría hablarse de una *génesis carnavalesca* en *El Quijote* que lo definiría desde sus más invisibles cimientos.

## 2. Génesis carnavalesca

*El Quijote* surge, en palabras del propio Cervantes, como crítica a los libros de caballerías, desde la primera parte en donde son denominados ya en el prólogo como “libros vanos de caballerías”<sup>6</sup> hasta las últimas palabras de nuestro autor:

(...) pues no ha sido otro mi deseo que poner en aborrecimiento de los hombres las fingidas y disparatadas historias de los libros de caballerías, que por las de mi verdadero Don Quijote van ya tropezando y han de caer del todo sin duda alguna.<sup>7</sup>

Si tenemos en cuenta algunas de las propiedades de esta cultura carnavalesca que define Bajtin encontramos que la burla hacia las instituciones establecidas era una de las primeras y más evidentes manifestaciones del género. Por lo común, eran preferentemente las fiestas religiosas el blanco hacia donde solían disparar los juegos lingüísticos y paródicos de los días de carnavales y de su literatura carnavalesca, hecho que no aparece con reseñable frecuencia en *El Quijote*<sup>8</sup>. Sin embargo, también las instituciones de poder político

<sup>6</sup> Cervantes, *Op. cit.*, p. 14.

<sup>7</sup> Cervantes, *Op. cit.*, II, Cap. LXXIV.

<sup>8</sup> La institución eclesiástica no sale tan mal parada como en otras obras de su tiempo. Se ha señalado en numerosas ocasiones que el episodio de los galeotes, en donde avanzan todos en forma de rosario, constituye una suerte de burla (I, Cap XXII), pero Cervantes no insiste excesivamente en el juego alegórico de referencias cruzadas. Menor alcance paródico ofrecería la famosa frase de don Quijote “con la iglesia hemos dado” (II, Cap. IX), sacada de contexto y que no era sino la constatación, ante su entrada nocturna en un pueblo desconocido, de que habían llegado a una zona concéntrica presidida por la iglesia del pueblo. Las pruebas que certifican el respeto de Cervantes hacia esta institución están en el tratamiento digno del cura (sobre todo al no disfrazarle de Micomicona, aunque sí

llegaban a ser constante motivo de burla. En otras palabras: “la seriedad es autoritaria, y se asocia a la violencia, a las prohibiciones y a las restricciones. Esta seriedad infunde el miedo y la intimidación”<sup>9</sup>.

En el ámbito literario, además, los recursos paródicos pueden implementar una tercera vía a las ya citadas religiosa y política: se trata de una ruptura con las formas de su propia tradición literaria, ruptura con el género, con las formas del habla, con el lenguaje, etc. La ley de la palabra escrita engendra sus convenientes oposiciones, y es en esta oposición sobre la que se ampara el desarrollo de lo festivo en las formas literarias. Cervantes decide criticar el género caballeresco, y para ello echará mano de fórmulas paródicas como la vestimenta irrisoria de Don Quijote, su humorístico nombramiento de Caballero a manos de un ventero, el uso de lenguaje arcaico y numerosos malentendidos de Sancho Panza (como aquél *bálsamo del fiero Blas*, y no Fierabrás). Encontramos que las técnicas son las mismas que se utilizan en el decurso de las fiestas de carnavales<sup>10</sup>: ironía, inversión de valores, juegos visuales (disfraces, golpes, personajes antagónicos con intención cómica), lo que indica que en el amplio abanico de ironías cervantinas el humor carnavalesco no escapaba a sus registros estilísticos. Como ejemplo, tenemos el inmortal inicio del *Quijote*; ese *lugar de la Mancha* (ni Trapisonda, ni Gaula, ni Grecia, sino aquí mismo) y *no ha mucho tiempo*, lo que sitúa las aventuras muy cerca de sus lectores inmediatos y no a pocos años del inicio de la cristiandad como ocurriera en el Amadís.

No es necesario detallar las múltiples sutilezas de nuestro autor para burlarse del género caballeresco. Nos basta con haber comprobado cómo los caminos seguidos parten de recursos similares a los que se desarrollan en la génesis del fenómeno del carnaval. Cabe ahora pensar si no estaba ya prefijado en la propia semilla de la novela cervantina este espíritu carnavalesco como fuerza generatriz del libro. Para ello, es preciso internarse primeramente en aquellas teorías que plantean la posibilidad de

---

es cierto que don Quijote se arrodillará ante sus faldas como sustitutivo de las faldas de su señora) y por no haber llevado al hidalgo y a su escudero a misa en ningún momento durante la novela, lo que hubiera resultado excesivamente grotesco dadas las pintas estrafalarias de tan extraña pareja. *El Quijote* de Avellaneda, muy al contrario, nos presentará numerosas veces rezando a nuestros personajes; como dato, sólo la palabra *rosario* se cita 30 veces en la obra.

<sup>9</sup> Bajtin, *Op. cit.*, pp. 85-86.

<sup>10</sup> Y las mismas a las que aludía Bajtin, como ya vimos.

una novela corta previa a la construcción total del libro<sup>11</sup>. Por un lado, se oponen las teorías de Menéndez Pidal, quien advertía en el primer capítulo elementos que anunciaban la obra entera, y por otro la opinión de Martín de Riquer, que se deja seducir por el interés que ofrece la posibilidad de que los seis primeros capítulos fueran una novela ejemplar como las que había publicado Cervantes en volumen exento o como aquella que interrumpe el propio relato del *Quijote*. Estaríamos, no obstante, ante un personaje que habría dado más juego a la pluma cervantina que los aparecidos en sus novelas menores, cuyas aventuras contenían la semilla para un libro más largo. Independientemente de lo que pueda argumentarse en una u otra línea, habría que coincidir en que la gran diferencia que estriba entre la primera salida (supuesta novela ejemplar) y la segunda (el resto de aventuras de la primera parte del *Quijote*) es la presencia de Sancho. Este personaje, como veremos, no sólo posee en sí mismo valores que lo relacionan con la literatura carnavalesca, sino que la dualidad que forma junto a su amo sería evidentemente grotesca y humorística. ¿Cabría plantearse la posibilidad de que en la concepción del libro esta pareja *carnavalesca* fuera el motivo de extender la novela corta original? De ser así, *El Quijote* se fundamentaría en un recurso carnavalesco en la misma raíz de su composición. Recordemos que el Sancho de Avellaneda sólo reúne una de las dos propiedades del Sancho cervantino; aquél es grotesco y chistoso, como ocurre en los personajes de carnaval, éste es además un complemento a la figura de Don Quijote por su sabiduría popular y por sus juicios enfrentados. En Avellaneda, Sancho no está en la base motriz del componente carnavalesco, y sólo actúa en calidad de *resultado*, mientras que en Cervantes el fiel escudero constituye un auténtico *dispositivo* que pone a funcionar toda la maquinaria de la obra.

Por lo que respecta a las escenas carnavalescas, hay algunas especialmente reseñables a lo largo de los dos volúmenes de la obra. En primer término, cabría señalar la figura del Don Quijote enjaulado y de su

<sup>11</sup> Seguimos en este apartado las aportaciones y citas del trabajo de Geoffrey L. Stagg, “Sobre el plan primitivo del Quijote”, en Frank Pierce y Cyril A. Jones (eds.), en *Actas del primer congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, ed. Frank Pierce y Cyril A. Jones, Oxford, The Dolphin Book, 1964, pp. 463-471.

vuelta a casa tras la segunda salida<sup>12</sup>, en donde, como anota Cervantes, “la gente estaba toda en la plaza”<sup>13</sup>, lo que convierte el regreso de Don Quijote vencido en una humillación pública, un acto del que participa el pueblo como espectador. La relación simbólica que este capítulo ofrece con otra escena de los carnavales es evidente: no sólo se trata de un desfile, sino que es el desfile de un loco, muy semejante a los populares pasacalles conocidos como “la nave de los locos”<sup>14</sup>, cuyo origen se documenta primeramente en las producciones artísticas, pero que pronto habría de penetrar en las capas populares y su imaginario colectivo. En concreto, este desfile, del cual no se tienen datos de una verdadera *nave de locos* que hubiera llegado a suceder, consistía en la expulsión del pueblo de aquellos que eran repudiados por la comunidad, lo que se prestaba a numerosos efectos alegóricos como la expulsión de poderes religiosos o civiles, algo muy parecido a lo que ocurriría en la actualidad en las fallas valencianas y festejos afines. En nuestro caso, el loco no es expulsado sino traído a la sociedad para poder remediar su locura, es decir, llevado al centro de la civilización para que, por el efecto de control que ejercen las sociedades, sus deseos puedan ser reprimidos y reconvertidos de manera útil. Sin embargo, este ingreso al orden tiene más de exhibición que sucede a la luz del día, como señala Foucault, y no bajo las noches monótonas de la razón del siglo siguiente<sup>15</sup>. Así, vemos cómo en el cuadro cuarenta y seis de las “Aleluyas del carnaval de Barcelona”, representaciones de la época recopiladas por Caro Baroja<sup>16</sup>, aparece como lema: “Contemplad aquí encerrados los que todo el Carnaval fueron locos rematados”. El dibujo muestra un carro con barrotes similar al que describe Cervantes, con un letrero en donde puede leerse el mensaje «Manicomio»<sup>17</sup>.

Otra escena eminentemente carnavalesca estaría constituida por las celebraciones en torno a las bodas de Camacho en la segunda parte de las

<sup>12</sup> I, Cap. LII.

<sup>13</sup> *Op. cit.*, p. 527.

<sup>14</sup> Remitimos al trabajo de Jacques Heers, *Carnavales y fiestas de locos*, Barcelona, Península, 1988, p. 129 y ss.

<sup>15</sup> Michel Foucault, *Historia de la locura en la época clásica*, México, Fondo de Cultura Económica, 1997, 2ª ed., 4ª reimp., 2 volúmenes.

<sup>16</sup> Julio Caro Baroja, *El carnaval. Análisis histórico-cultural*, Madrid, Taurus, 1983, p. 57.

<sup>17</sup> Claudia Macías Rodríguez “Vestidos y disfraces en las transformaciones de Don Quijote”, en *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, nº 30 (2005).

aventuras de Don Quijote. La descripción de los fastos aparece descrita muy oportunamente desde la perspectiva del escudero:

Lo primero que se le ofreció a la vista de Sancho fue, espetado en un asador de un olmo entero, un entero novillo; y en el fuego donde se había de asar ardía un mediano monte de leña, y seis ollas que alrededor de la hoguera estaban no se habían hecho en la común turquesa de las demás ollas, porque eran seis medias tinajas, que cada una cabía un rastro de carne: así embebían y encerraban en sí carneros enteros, sin echarse de ver, como si fueran palominos; las liebres ya sin pellejo y las gallinas sin pluma que estaban colgadas por los árboles para sepultarlas en las ollas no tenían número; los pájaros y caza de diversos géneros eran infinitos, colgados de los árboles para que el aire los enfriase<sup>18</sup>

Sin duda, es la mirada de Sancho la idónea para presentarnos el relato desde la perspectiva no tanto de un hombre tragón, sino de un hombre hambriento. El propio Sancho insiste, ante la comparación con el goloso Sancho de Avellaneda, que “mi señor Don Quijote, que está delante, sabe bien que con un puño de bellotas o de nueces nos solemos pasar entrambos ocho días”<sup>19</sup>. El festín es un hecho clave en toda celebración del carnaval; la misma etimología (*carne vale*: adiós a la carne) nos remite a la posición de estas fiestas dentro del calendario. Ante la proximidad de la Cuaresma y la consiguiente prohibición de comer carne, el espíritu del hombre medieval, renacentista y barroco contaba con la celebración de grandes festines para preparar el período de privaciones. Bajtín, en su libro citado, coincide en ver el festín y todos los fenómenos que tengan su centro en el vientre y el aparato digestivo (ingestión y excreción) como fenómenos dentro de la mentalidad carnavalesca.

En el capítulo XXV de la segunda parte, Cervantes describe a otro personaje que no debía ser ajeno a los festejos de la época: el títerero, con su artimaña de una cabeza de mono adivinador, nos cuenta la historia de don Gaíferos y Melisendra. A pesar de la escasa documentación sobre este tipo de representaciones, sí podemos dilucidar, por estas páginas del *Quijote*, que constituían un importante vehículo de propagación de cuentos e historias del folclore, y que podían servir tanto para dar cuenta de relatos míticos y folklóricos como históricos o caballerescos:

<sup>18</sup> *Op. cit.*, p. 699.

<sup>19</sup> *Op. cit.*, p. 1022.

El motivo de la historia del rescate de Melisendra es sacado de las entrañas mismas del imaginario social y popular europeo, el tema recurrentemente evocado por aquel Mester de Juglaría –difusor de los valores carnavalescos alrededor de todo el año– de la grandeza del último sueño de Gran Imperio Católico Paneuropeo que personificó Carlomagno, luchando como siempre contra los gentiles parapetados más allá de las fronteras imperiales de la Marca de Barcelona.<sup>20</sup>

Gaiferos era Rey de Burdeos, por cuya negligencia los musulmanes se apoderaron de su esposa Melisendra, hija de Carlomagno. Para rescatarla, decidió ir al mundo mítico de Sansueña, y tras diversos episodios regresó con ella a Francia. Don Quijote, que tenía a Gaiferos por un personaje rigurosamente histórico, se alarma al descubrir algunas inexactitudes y destruye el retablo. De nuevo, encontramos cómo para nuestro héroe las actitudes carnavalescas no son ficciones sino representaciones de la realidad, que deben tratarse con el rigor y la seriedad que sus ideales de caballero imponen.

Por otro lado, y del mismo modo a como ocurría con el desfile de Don Quijote encarcelado, encontramos otra escena de orden carnavalesco, y es lo que se ha dado en llamar *coronamiento del bufón*: en la segunda parte del *Quijote* y para divertimento de los duques<sup>21</sup>, Sancho es proclamado gobernador de una de las localidades a su cargo. La ínsula prometida es ahora un hecho (al menos desde la ignorancia de Sancho, ya que ni siquiera es un isla) y el pobre escudero entra en el juego sin dudar ni un solo momento de su veracidad. Curiosamente, Cervantes le dota a Sancho de una fina sabiduría capaz de resolver los conflictos que el pueblo le demanda. En las fiestas de carnavales eran típicos los coronamientos de bufones para poder invertir los valores jerárquicos de la sociedad en una especie de representación burlesca: todos tenían derecho a mofarse e incluso a insultar y agredir al bufón, pero no por su condición de bufón sino por estar representando en ese mismo instante a la autoridad. Con esta inversión de valores, tan propia de la época carnavalesca y de la mentalidad medieval, el pueblo se vengaba de las fuerzas civiles hasta que volviese a cederles el poder al día siguiente. En el gobierno de Sancho son sus asistentes los que parecen mofarse de él, como en la escena en que no le permiten comer porque podría estar todo envenenado<sup>22</sup>. Pero a pesar de

<sup>20</sup> Heraldo Falconí, “«El Retablo de la Libertad de Melisendra» entre hedonismo y ascetismo”, *Hispanic Culture Review*, 3 (1996).

<sup>21</sup> II, Cap. XLV.

<sup>22</sup> *Op. cit.*, p. 900.



su aparatosa salida, Sancho, nuestro bufón, aparece tratado por Cervantes con mayor dignidad que los mismos duques que se burlaban de él.

Sin salirnos de las actividades de los protagonistas en el palacio de los duques, éstos se verán implicados en una serie de juegos y representaciones de marcado tono carnavalesco en donde diferentes personajes (Doña Rodríguez o Trifaldín) les conducirán por diferentes aventuras, todas ellas ficticias. Destaca la burla famosa del caballo Clavileño, en donde los héroes, ambos con los ojos tapados, son supuestamente trasportados a otro lugar para enfrentarse al enemigo. En estas aventuras los personajes disfrazados aparecerán en la mente de nuestros protagonistas como seres reales con problemas reales, mientras que en el encuentro con “Las cortes de la Muerte” los actores, ataviados con diferentes trajes (el Demonio, la Muerte, Cupido, un caballero, etc.), serán atacados por nuestro héroe a pesar de identificarse como recitantes de la compañía de Angulo el Malo<sup>23</sup>. De nuevo Don Quijote trastoca los valores de la realidad y no participa de los juegos de ficción (representaciones, disfraces, etc.) que se le ofrecen en sus aventuras desde una imposición exterior a su propia fantasía.

### 3. El disfraz

El disfraz tiene una doble vertiente carnavalesca: por un lado, como elemento de adorno y colorido que ritualiza a través del componente visual los fastos carnavalescos, y por otro una vertiente que podríamos llamar de trasgresión y engaño. La diferencia básica entre el disfraz y el traje es que el disfraz tiene el poder de crear un marco ficticio en donde el individuo y los espectadores se insertan para crear un rito o una especie de contrato escénico. En el teatro, por ejemplo, género fuertemente ligado al carnaval, un simple elemento decorativo podría ser, sobre todo en una fase primitiva, suficiente para crear una atmósfera ficticia convenida por actores y espectadores: una corona implica que un personaje representa al rey, una espada la condición de Caballero<sup>24</sup>. Tanto en la Edad Media

<sup>23</sup> II, Cap. XI.

<sup>24</sup> Torrente Ballester en su trabajo sobre *El Quijote* nos ofrece una idéntica visión: “El niño sin juguete, el que se ve obligado a inventarlo en una verdadera operación de bricolage, actúa como don Quijote: el más leve y lejano parecido le sirve para transmutar lo real y crear así el mundo en que puede jugar. Señala la silla y decreta: Esto es el barco y yo soy el capitán. Y, en tanto dura el juego, la silla es barco y el niño es capitán, y aunque el niño sabe que se trata de una

como en el Barroco el vestido estaba tan codificado que incluso el color podía ser signo de nobleza, como ocurría con el púrpura de los reyes. Don Quijote, que es un personaje disfrazado durante toda la obra, crea una identidad nueva a partir de su disfraz, se vuelve *otro* en el seno de sí mismo:

entre lo que «uno» quisiera ser, hay ciertos «otros» vedados por la moral, mal vistos por alguna causa; sin embargo, estas apetencias reprimidas dañan el equilibrio psicológico y, a veces, el mental. Pues para darles rienda suelta, se inventaron, por ejemplo, los carnavales, en que «uno», mediante el disfraz, deja de ser el que es para ser –provisionalmente– «otro».<sup>25</sup>

En *El Quijote* son muchos y muy variados estos juegos ficcionales, así como en otras obras de Cervantes (recuérdese el *Retablo de las Maravillas*<sup>26</sup>). Sin embargo, Don Quijote es capaz de romper este contrato a su favor y crear un mundo simbólico donde puedan enmarcarse sus aventuras. Y si abrimos momentáneamente el cerco de nuestro análisis, podemos hablar de los *disfraces de la realidad* que aparecen en entidades no humanas, como los molinos gigantes o los rebaños-ejércitos de turcos<sup>27</sup>. En un caso hay una motivación visual –el tamaño, el movimiento de las aspas como grandes brazos– y en otro sonora –el paso de las ovejas como tropel de soldados. De cualquier manera, Don Quijote tiene el poder de crear “disfraces simbólicos” en aquello que actúa dentro de la normalidad. En el capítulo XXXVII, Don Quijote, que en ningún momento actúa *ilógicamente* a pesar de ser tomado por loco, confunde al cura con una doncella. Ni el caballero andante ve doncellas ni Cervantes ha dejado a su personaje haciendo tonterías y dejándose llevar por confusos arrebatos; aquí el protagonista crea un contrato escénico a partir de la falda del religioso, quien, de entre todos los presentes, sería el único que puede, en la *lógica de lo fantástico* del caballero andante, servir de modelo de doncella en un momento en que Don Quijote la habría de

---

convención —de ahí el ingrediente irónico de todo niño que inventa su juguete—, se irrita cuando alguien no acepta lo convenido y niega la condición de barco a la silla y de capitán al niño”. Gonzalo Torrente Ballester, *El Quijote como juego*, Madrid, Guadarrama, 1975, p. 119.

<sup>25</sup> Torrente Ballester, *Op. cit.*, p. 50.

<sup>26</sup> En esta obra, Chirinos y Chanfalla hacen creer a los presentes que sólo aquellos de sangre de los godos podrán ver los verdaderos atuendos de los personajes.

<sup>27</sup> Capítulos VIII y XXVIII de la primera parte, respectivamente.

requerir para sus juegos ficcionales. Don Quijote crea lo carnavalesco a partir de la normalidad. Las faldas del cura no son un disfraz, sino un traje, pero el loco protagonista troca esta vestimenta en un símbolo cuasi-teatral<sup>28</sup>. Del mismo modo, las prostitutas del capítulo II se volverán doncellas, sus caballos jacas, etc. Al menos ocurrirá así en la primera parte, ya que en el volumen de 1615 no es Don Quijote quien disfraza la realidad, sino Sancho aquél que, habiendo comprendido el aspecto fundamental de este modo de ver el mundo de Don Quijote, utilizará esta suerte de *contrato escénico* para querer engañarle y hacerle ver doncellas donde sólo hay mujeres<sup>29</sup>. Torrente Ballester analiza muy certeramente el capítulo de los cueros de vino<sup>30</sup>; Don Quijote no ha escuchado la historia del *Curioso Impertinente*, y ha tenido, retirado en su cuarto, suficiente tiempo como para preparar su pantomima. El *bonete grasiento* que lleva (una especie de sombrero para dormir) le permite crear un marco ficcional sabiamente explicado por nuestro crítico: el bonete haría las veces de yelmo, la camisa de coraza, la manta enrollada a un brazo se utilizaría como escudo, los cueros serían el enemigo y su vino, evidentemente, la sangre derramada con la feroz batalla<sup>31</sup>.

Pero en la gran obra cervantina también puede darse el empleo contrario, y es que todos participen de este contrato escénico tan importante en los géneros carnavalescos, excepto el propio Don Quijote. Para empezar, su figura es ya lo suficiente irrisoria como para que muchos personajes, de entrada, lo traten como a un viejo ridículo y estrafalario. Si recordamos las palabras del primer capítulo y las descripciones que se hacen de las armas de sus abuelos, nos encontramos con que se nos ha descrito una armadura del tiempo de los reyes católicos<sup>32</sup>, lo cual movería indudablemente a risa a quien lo viera en pleno siglo XVII, salvo a aquellos más cándidos o necios que el propio Don Quijote. Pero en ningún

<sup>28</sup> Torrente Ballester, *Op. cit.*, p. 141.

<sup>29</sup> Sin embargo, es preciso apuntar que ya en la primera parte Sancho ha descubierto los juegos ficcionales de Don Quijote. Recuérdese la descripción que hace de Dulcinea a petición de su amo (Cap. XXXI) como una tosca labradora, a pesar de no haberla enviado la carta y de no haberla visto; Sancho sabe que si describe a una doncella Don Quijote sospecharía que no ha llevado la carta y que se lo está inventando, y para hacer creer a su amo que la entrega ha sido efectuada la describe como una aldeana maloliente y espera a que su amo corrija sus palabras.

<sup>30</sup> I, Cap. XXXV.

<sup>31</sup> Torrente Ballester, *Op. cit.*, p. 138.

<sup>32</sup> I, Cap. 1.

caso nuestro protagonista será consciente de su disfraz, sino que creará mostrarse ataviado como un auténtico caballero andante. Más claro es el ejemplo de la bacía de barbero, un *yelmo de Mambrino* para la fantasía delirante del personaje, y que se ofrecerá a los demás como el elemento clave a la hora de reconocer a Don Quijote como una figura carnavalesca; efectivamente, el disfraz nunca ha de ser enteramente igual a aquello a que apunta, sino que debe ofrecer un rasgo grotesco o ficticio para funcionar correctamente.

A lo largo de la obra cervantina son numerosos los personajes que utilizan el disfraz y las máscaras, por diversos motivos, pero todos ellos en torno a la figura de Don Quijote. En su artículo «Vestidos y disfraces en las transformaciones de Don Quijote», la autora Claudia Macías Rodríguez concluye que “todo el juego de vestidos, antifaces y semblantes sirve de marco para discutir el tema del linaje y para plantear la defensa de la virtud y de los méritos propios sobre los estatutos de sangre”<sup>33</sup>. No somos, sin embargo, de la misma opinión: en muchas ocasiones el disfraz sirve como vehículo para entrar en la fantasía del caballero andante y poder razonar con él desde sus propios supuestos, dentro de su propio juego, como si se tratara de un niño. Un juego de identidades infantil, y no el juego adulto del poder. Así, el disfraz de Dorotea como princesa Micomicona responde a la necesidad de traer de vuelta a Alonso Quijano haciéndole jurar como caballero que cumplirá su promesa de seguir a la princesa hasta acabar con el gigante. Si Don Quijote no cumpliera con su palabra, habría dejado de jugar y podrían irse a casa, y si siguiera la promesa hecha a Micomicona tendría que volver de todos modos, lo que le obliga a inventarse la farsa de los cueros de vino y a acabar con un gigante ficticio, como ya vimos, para prolongar su fantasía. Nótese que en un primer momento iba a ser el cura quien actuase como princesa (“la ventera vistió al cura de modo que no había más que ver; púsole una saya de paño, llena de fajas de terciopelo negro de un palmo en ancho, todas acuchilladas, y unos corpiños”<sup>34</sup>): es éste el único disfraz que se detalla en la obra, amén de la vestimenta del protagonista, y por si faltara poco, con la intención de transgredir el género. A este respecto, el mismo Caro Baroja apunta que “la más clásica inversión propia del Carnaval es la del hombre que se disfraza de mujer y la de mujer que se viste de hombre (...) cosa que siempre fue condenada por la iglesia”<sup>35</sup>. Por ello, el cura se

<sup>33</sup> *Op. cit.*

<sup>34</sup> Cervantes, *Op. cit.*, p. 257.

<sup>35</sup> Caro Baroja, *Op. cit.*, 98.

retracta de su intento, y pide mejor que sea el escudero “que así se profanaba menos su dignidad”<sup>36</sup>.

Aún así, hay que distinguir cómo en la locura de nuestro protagonista el disfraz no es necesario en todo momento. Si en los primeros capítulos, más por necesidades narrativas (y por la ausencia de Sancho) que por una verdadera disfunción de identidad, Don Quijote se ve transformado en diferentes personajes (Valdovinos y otros protagonistas del romancero) a la manera del loco de la obra *El entremés de los romances*, durante mucho tiempo tomada como posterior a la obra cervantina<sup>37</sup>, en otras secciones de la obra Don Quijote tendrá que ceder en su locura, y siempre cuando se trata de acercarse a problemas relacionados con documentos legales. A la hora de firmar a Sancho la carta en donde pide unos pollinos a su ama<sup>38</sup>, se ve obligado a no poner ni el nombre de Don Quijote, por el cual no le entendería el ama, ni el nombre de Alonso Quijano, que habría extrañado a Sancho, por lo que se dedica a poner su rúbrica, lo que le permite salvaguardar su identidad; por último, en el capítulo final<sup>39</sup>, ante la proximidad de la muerte y con la necesidad de arreglar su herencia y despedirse como caballero cristiano, cede en su locura como muestra de bienmorir<sup>40</sup>.

Otros muchos disfraces salpican la obra cervantina, aunque con un claro orden: los disfraces de la primera parte son fundamentalmente *ficticios*, ajenos incluso a los mismos personajes que se ven implicados, que no saben que están disfrazados o que, directamente, ni siquiera lo están, pues la mayor parte surgen de la locura quijotesca o contra ella, mientras que los disfraces de la segunda parte son externos al protagonista y pueden actuar como disfraces del mundo real (los disfraces variados que aparecen en la estancia con los duques) o contruidos por la fantasía de Sancho (como las muchachas en donde Sancho ve a Dulcinea y sus doncellas, o la elucubración en los últimos capítulos de un Sancho y un Don Quijote pastores<sup>41</sup>). En el palacio de los duques todo estará dispuesto

<sup>36</sup> Cervantes, *Op. cit.*, 258.

<sup>37</sup> Ramón Menéndez Pidal, “Un aspecto de la elaboración del Quijote”, en *De Cervantes y Lope de Vega*, Buenos Aires-Madrid, Espasa-Calpe, 1964, 4ª ed, pp. 9-60.

<sup>38</sup> I, Cap. XV.

<sup>39</sup> II, Cap. LXXIV.

<sup>40</sup> Ambos ejemplos se tratan en el estudio citado de Torrente Ballester.

<sup>41</sup> En el artículo citado de Claudia Macías Rodríguez se da especial relevancia al disfraz de pastor en nuestra obra: “por medio del juego de los vestidos se

para burlarse de la pareja de aventureros y para encargarles misiones como salvar a Trifaldi o azotarse para eliminar el encantamiento de Dulcinea. Sólo un disfraz, poco antes<sup>42</sup>, era ajeno a la trama de Don Quijote y a su mundo caballeresco, y es el del titiritero, en realidad Ginés de Pasamonte, huido de la justicia. Otro personaje, el Bachiller, tendrá que disfrazarse dos veces, una como *Caballero del Bosque*, acompañado del disfrazado escudero y vecino de Sancho, Tomé Cecial<sup>43</sup>, y otra, al final de la novela, como *Caballero de la Blanca Luna*, todo ello de nuevo como excusa para engañar a nuestro héroe y hacerle desistir de sus fantasías.

De cualquier manera, parece claro que el uso del disfraz y las máscaras en *El Quijote* no responde tanto a un problema de clases sociales, y tampoco tiene relación directa con eventos festivos, lo que nos obliga a pensar que en la obra el disfraz tiene un marcado efecto de alteración de la personalidad, por un lado, y de juego puramente ficcional por otro, como en los sucesivos engaños a Don Quijote.

#### 4. Don Quijote y el carnaval

Insistíamos en páginas anteriores de nuestro trabajo en la importancia de lo carnavalesco como motor generador de la novela. Ese motor se encuentra perfectamente representado por la dualidad que supone el juego de los dos personajes principales, su claro antagonismo y la distinción que desde Bajtin se ha hecho entre un Sancho carnavalesco y un Don Quijote cuaresmal. La larga cita del autor ruso merece la pena ser traída a colación:

El materialismo de Sancho, su ombligo, su apetito, sus abundantes necesidades naturales constituyen «lo inferior absoluto» del realismo grotesco, la alegre tumba corporal (la barriga, el vientre y la tierra) abierta para acoger el idealismo de Don Quijote, un idealismo aislado, abstracto e insensible; el «el caballero de la triste figura» necesita morir para renacer más fuerte y más grande; Sancho es el correctivo natural, corporal y universal de las pretensiones individuales,

---

parodia en cierta manera el tema pastoril. Primero nos encontramos con verdaderos pastores, luego con enamorados vestidos de pastores, y después con locos enamorados vestidos como salvajes que agreden a los pastores. Sin embargo, por medio de un cabrero desventurado por el amor se cuenta el relato que pone fin a los artificios del vestuario”.

<sup>42</sup> I, Cap. XXVII.

<sup>43</sup> II, Cap. XIII.

abstractas y espirituales; además Sancho representa también a la risa como correctivo popular de la gravedad unilateral de esas pretensiones espirituales (lo inferior absoluto ríe sin cesar, es la muerte que ríe y engendra la vida). El rol de Sancho frente a Don Quijote podría ser comparado con el rol de las parodias medievales con relación a las ideas y los cultos sublimes; con el rol de bufón frente al ceremonial serio; el de las Carnestolendas con relación a la Cuaresma, etc.<sup>44</sup>

Dentro de las letras hispánicas, ha sido el autor Augustin Redondo quien más ha tratado este antagonismo de origen carnavalesco. En su interesante obra *Otra manera de leer el Quijote*, nos define muy sucintamente las diferencias entre el carnaval y la Cuaresma:

Dentro del marco del calendario impuesto por la Iglesia, el contraste se establece más particularmente entre el tiempo de Carnaval y el de Cuaresma, que le sigue inmediatamente. El Carnaval es sinónimo de alegría, holganza, abundancia y libertad; la Cuaresma, de tristeza, abstinencia y sumisión al espíritu ascético dictado por las reglas católicas oficiales. La época de las fiestas carnavalescas aparece pues, con relación a la Cuaresma, como la de un *mundo al revés*.<sup>45</sup>

La oposición entre *Cuaresma* y *Carnaval* no era nueva en la literatura; recordemos la obra de Juan Ruiz o la de Juan del Encina *Segunda égloga de Antruejo*<sup>46</sup>. No extraña que las representaciones que Cervantes nos describe de ambos personajes sean las de un hombre delgado, y de *triste figura*, como dirá Sancho a su amo. Hasta su misma montura es un caballo enclenque y sin brío, que remite directamente a las representaciones alegóricas de la Cuaresma, esto es, una señora delgada y de cierta edad sobre un caballo esquelético. La escena de meditación y ayuno, a la manera de Amadís<sup>47</sup>, son claros síntomas de la condición cuaresmal del personaje.

Sancho se relaciona en la obra con los motivos carnavalescos, aunque siempre haya que distinguir el Sancho cervantino del de Avellaneda, mucho más grosero y grotesco. Además de las implicaciones evidentes que remiten a la cultura popular festiva encontramos que su jumento, *Rucio*, es correlato de su amo, y el animal carnavalesco por antonomasia

<sup>44</sup> Bajtin, *Op. cit.*, 26-27.

<sup>45</sup> Redondo, *Op. cit.*, p. 193.

<sup>46</sup> Augustin Redondo (*Op. cit.*, p. 195) propone aún más ejemplos.

<sup>47</sup> I, Cap. XXV-XXVI.

(recuérdense las *fiestas del asno* de numerosos pueblos en donde un burro era llevado a la iglesia y el populacho rebuznaba con él el sermón). Asimismo, el apellido del escudero recuerda a san Panza y a las fiestas de Panza, personificación del carnaval y de los excesos de ingestión de alimentos, o al Zampanzar de las fiestas del País vasco, que también era manteado como nuestro protagonista<sup>48</sup>.

En último término se podría relacionar a nuestros personajes con las figuras del carnaval italiano, conocidas en España (se documentan sus nombres en unas palabras de Lope de Vega) y que fueron actores de la *Commedia dell'Arte* desde el año 1574, *Ganassa* y *Bottarga* (Zan Ganaza y Stefano Bottarga), caracterizados por su distinta constitución, al igual que los cómicos del siglo XX el Gordo y el Flaco. Se documentan en un desfile en Valencia en época de Carnestolendas (año 1592) en el que aparecían «un gran tropel de *ganassas* y *botargas*, cantando madrigales macarrónicos», o en el vestido llamado de botarga, de colores chillones, utilizado ya en los carnavales de 1599, en la misma ciudad, en una mascarada relacionada con la boda de Felipe III. En la actualidad, el diccionario recoge la palabra *botarga* y nos remite a su origen etimológico; *bottarga*, en italiano, es una especie de caviar, del griego *αβροταριχον*, de *αβρός*, delicado, y *ταριχον*, pescado o carne en salazón. Botarga era el más corpulento, y por eso se le representaba con alimentos colgando de collares, y Ganasa el flaco; aún hoy el catalán utiliza el término *ganassa* para designar al hombre alto y flaco<sup>49</sup>.

La época en que se escribe *El Quijote* es, por tanto, un momento de gran repercusión de lo carnavalesco. Con la muerte de Felipe II, en el año 1598, se cierra un período de austeridad cristiana, “se vuelve a descubrir el poder de la risa libertadora, de la locura carnavalesca que permite, entre disfraces y carcajadas, escapar de las constricciones impuestas por la vida social”<sup>50</sup>. En efecto, es destacable el número de obras que en esta época se escriben con un importante componente carnavalesco y de cultura popular. De estos años son *el Buscón* (1604 la primera redacción), *la Pícaro Justina* (1605) y los *Diálogos de apacible entretenimiento* de Gaspar Lucas Hidalgo (1605), que, como señala Augustin Redondo, muestra como subtítulo las palabras “*contiene unas Carnestolendas de*

<sup>48</sup> Redondo, *Op. cit.*, 196-197.

<sup>49</sup> Cfr., para el origen de don Quijote y Sancho en relación al carnaval italiano, la obra citada de Augustin Redondo, pp. 209-211.

<sup>50</sup> Redondo, *Op. cit.*, pp. 205-206.



*Castilla, dividido en las tres noches de domingo, lunes y martes de Antruejo*”.

La publicación del libro de Cervantes en 1605 fue todo un acontecimiento. A pesar de haber obtenido el rechazo de escritores como su después enemigo Lope de Vega (*nadie hay tan necio que alabe a Don Quijote*, llegó a decir el dramaturgo y poeta) y de no haber conseguido el favor de otros autores que firmaran los poemas con que se abre el texto, el público reaccionó con cierta rapidez, y pronto el libro fue conocido y traducido, aunque ello no repercutiera económicamente en las arcas del autor. *El Quijote* era un libro de risa, y poco más, y no se documenta, al menos hasta Cadalso, que alguien hubiera dicho lo contrario<sup>51</sup>.

Un itinerario por las fiestas documentadas en los primeros años del siglo XVII nos permite dar noticia, por un lado, de la recepción de la obra cervantina en las capas populares, que no sabían leer y que por lo tanto habrían accedido a la obra a través de lecturas masivas o gracias a comentarios de vecinos y amigos; y por otro lado las posibilidades inmanentes a los personajes cervantinos de entrar como tipificaciones dentro del fenómeno carnavalesco<sup>52</sup>.

No tardarán mucho en aparecer las primeras muestras de cómicos disfrazados de alguno de los protagonistas. En el mismo año de 1605, el 10 de junio, tienen lugar en Valladolid las fiestas para conmemorar el nacimiento del príncipe don Felipe (futuro Felipe IV), y tras sólo unos meses de la publicación del primer tomo aparecerán los personajes de Sancho y Don Quijote en un desfile<sup>53</sup>. En estas mismas fiestas, en una corrida de toros, sería derribado don Gaspar de Ezpeleta, el mismo personaje que tan sólo 17 días después será acogido moribundo en la casa de los Cervantes. Su muerte, el 29 de junio, servirá para abrir un caso en donde saldrán a relucir todos los trapos sucios de *las Cervantas*, lo que

<sup>51</sup> En la Carta LXI de sus *Cartas marruecas* Cadalso afirma que “en esta nación hay un libro muy aplaudido por todas las demás. Lo he leído, y me ha gustado sin duda; pero no deja de mortificarme la sospecha de que el sentido literal es una, y el verdadero es otro muy diferente (...). Lo que hay debajo de esta apariencia es, en mi concepto, un conjunto de materias profundas e importantes”. En José Cadalso, *Cartas marruecas. Noches lúgubres*, Madrid, Cátedra, 1983, p. 224.

<sup>52</sup> Tipificaciones icónicas al menos; la riqueza de los personajes y la evolución (sanchificación de uno y quijotización de otro) nos ofrece unas figuras con un relieve muy alejado de los personajes de otras obras de la época.

<sup>53</sup> Martín de Riquer, “Introducción”, en *El Quijote*, Barcelona, Planeta, 1994.

nos ha permitido ahondar en la más profunda intimidad de la biografía cervantina.

Francisco López Estrada<sup>54</sup> realiza un breve panorama de los carnavales cercanos a la publicación del *Quijote* en los cuales ha quedado constancia de algún motivo o referencia de la obra cervantina. Por ejemplo, el crítico hace alusión a las fiestas en Zaragoza por la beatificación de Santa Teresa, en octubre de 1614, en donde unos estudiantes recrearon a los personajes principales y proclamaron una segunda parte (probablemente, en alusión a la de Avellaneda). López Estrada señala también las fiestas de Córdoba durante la misma festividad, en donde aparecen varios hombres disfrazados de personajes de nuestra obra. Poco después, en las celebraciones de la Purísima Concepción de Sevilla, en 1616, se documenta, de entre los poemas creados en torno al festejo, un soneto de Fray Bernardo de Cárdenas en donde se menciona a Don Quijote. Un año después, en la misma ciudad, en un desfile de máscaras de estudiantes sevillanos también tendremos como invitados a la extraña pareja cervantina. Baeza, en 1618, será testigo de otra mascarada, con Don Quijote desfilando junto a Valdovinos y Galalón entre otros caballeros andantes, y en Utrera junto a Sancho en ese mismo año.

De la mano de otro cervantista, Francisco Rodríguez Marín<sup>55</sup>, nos encontramos con que el periplo de nuestro héroe por tierras americanas, si bien no llegó a suceder en la ficción (Don Quijote tenía que enfrentarse al falso Quijote de Avellaneda en Barcelona) sí aconteció de la mano de los carnavales y la cultura popular. En fecha muy temprana, este crítico documenta una “fiesta de sortija” en el año 1607 en los Andes peruanos con motivo del nombramiento de Virrey de Perú del Marqués de Montesclaros, con la invitación del:

cavallero de la Triste Figura Don Quixotte de la Mancha, tan al natural y propio de cómo le pintan en su libro, que dio grandissimo gusto berle. Benía cavallero en un cavallo flaco muy parecido a su Rocinante, con unas calcitas del año de uno, y una cota muy mohoza, morrión con mucha plumería de gallos, cuello del dozabo, y la máscara muy a propósito de lo que representaba.

<sup>54</sup> Francisco López Estrada, “Fiestas y literatura en los Siglos de Oro: la Edad Media como asunto *festivo* (el caso del *Quijote*)”, *Bulletin hispanique*, Vol. 84, nº 3-4 (1982), pp. 291-327.

<sup>55</sup> Francisco Rodríguez Marín, “Don Quijote en América”, *Estudios cervantinos*, Madrid, 1947, pp. 575-585.

Es éste uno de los cortejos más completos que se conocen de la obra en su propio siglo<sup>56</sup>; al caballero andante le acompañan el cura y el barbero, Micomicona, y por supuesto su fiel escudero “graciosamente bestido, cavallero en su asno albardado y con alforjas bien proveydas y el yelmo de Manbrino”. No son frecuentes tantas figuras del ciclo cervantino, como tampoco lo era la representación de Dulcinea-Aldonza, quizá por no estar desarrollada tan gráficamente por el autor como otros personajes. Aún así, se documenta en López Estrada<sup>57</sup> que en 1621, en Las Lagunas, unas mascaradas con el trinomio Don Quijote, Sancho y Dulcinea. En 1630, en cambio, Sancho tendría que vérselas a solas con Amadís en unas máscaras en Lima. Como dato curioso, ya en 1642 y nada menos que en Lisboa, nuestro caballero andante firma un cartel de desafío con intención política, quién sabe si ajena ya a los principios de su autor.

## 5. Consideraciones finales

En conclusión, vemos como los personajes cervantinos fueron pronto aceptados dentro de la cultura carnavalesca, aunque quizá debiéramos hablar de una vuelta a los orígenes ante los muchos componentes carnavalescos que ya aparecían en su elaboración, sin que esto suponga desmerecer la obra cervantina<sup>58</sup>. La obra cervantina, desde la perspectiva de su génesis carnavalesca, no sólo constituye *otra manera de leer el Quijote*, como apuntaba Augustin Redondo, sino otra manera de aproximarnos a las grandes obras de nuestra literatura, a su recepción y a su correspondencia con la realidad del pueblo como vehículo de expresión de una sensibilidad artística que muchas veces se ha querido alejar de los estudios oficiales.

## 6. Bibliografía

<sup>56</sup> Según los datos que he podido recoger la mascarada más completa en cuanto a elenco de personajes cervantinos sería la de Barcelona el 31 de enero de 1633 en donde un tal Rafael Seugón describe el paso de hasta cincuenta personajes de la obra. Cfr. Aurora Egido, “Certámenes poéticos y arte efímero en la Universidad de Zaragoza (siglos XVI y XVII)”, en *Cinco estudios humanísticos para la Universidad de Zaragoza en su centenario IV*, Aurora Egido et al., Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1983, pp. 9-78.

<sup>57</sup> *Op. cit.*, p. 323.

<sup>58</sup> López Estrada, *Op. cit.*

- Andrés Amorós y José María Díez Borque, coord., *Historia de los espectáculos en España*, Madrid, Castalia, 1999.
- Mijail Bajtin, *La cultura popular en la Edad Media y Renacimiento*, Barcelona, Barral, 1974.
- José Cadalso, *Cartas marruecas. Noches lúgubres*, Madrid, Cátedra, 1983.
- Julio Caro Baroja, *El carnaval. Análisis histórico-cultural*, Madrid, Taurus, 1983.
- Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, Madrid, Alfaguara, 2005. Edición de la RAE por el IV centenario de la obra.
- Aurora Egido, “Certámenes poéticos y arte efímero en la Universidad de Zaragoza (siglos XVI y XVII)”, en *Cinco estudios humanísticos para la Universidad de Zaragoza en su centenario IV*, ed. Aurora Egido, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1983, pp. 9-78.
- Heraldo Falconí, “«El Retablo de la Libertad de Melisendra» entre hedonismo y ascetismo”, *Hispanic Culture Review*, III (1996), pp. 4-11.
- Michel Foucault, *Historia de la locura en la época clásica*, México, Fondo de Cultura Económica, 1997, 2ª ed., 4ª reimp., 2 volúmenes.
- Francisco Gauna, *Relación de las fiestas celebradas en Valencia con motivo del casamiento de Felipe III*, introducción de S. Carreres Zacarés, Valencia, Acción Bibliográfica valenciana, 1926-1927.
- Jacques Heers, *Carnavales y fiestas de locos*, Barcelona, Península, 1988.
- Javier Huerta Calvo, *Formas carnavalescas del arte y la literatura*, Barcelona, El Serbal, 1989.
- Francisco López Estrada, “Fiestas y literatura en los Siglos de Oro: la Edad Media como asunto festivo (el caso del *Quijote*)”, *Bulletin hispanique*, LXXXIV, 3-4 (1982), pp. 291-327.
- Claudia Macías Rodríguez “Vestidos y disfraces en las transformaciones de Don Quijote”, en *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, XXX (2005).

- Ramón Menéndez Pidal, “Un aspecto de la elaboración del Quijote”, en *De Cervantes y Lope de Vega*, Buenos Aires-Madrid, Espasa-Calpe, 1964, 4ª ed, pp. 9-60.
- Gonzalo Torrente Ballester, *El Quijote como juego*, Madrid, Guadarrama, 1975.
- Augustin Redondo, *Otra manera de leer el Quijote*, Madrid, Castalia, 1997.
- Martín de Riquer, “Introducción”, en *El Quijote*, Barcelona, Planeta, 1994.
- Francisco Rodríguez Marín, “Don Quijote en América”, *Estudios cervantinos*, Madrid, Atlas (1947) pp. 575-585.
- Geoffrey L. Stagg, “Sobre el plan primitivo del Quijote”, en Frank Pierce y Cyril A. Jones (eds.), en *Actas del primer congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, ed. Frank Pierce y Cyril A. Jones, Oxford, The Dolphin Book, 1964, pp. 463-471.